

## «QUEDARSE COLGADO»: LA ADICCIÓN EN *HÉROES* DE RAY LORIGA

IRENE GÓMEZ CASTELLANO

The University of North Carolina at Chapel Hill

En la primera novela de William Burroughs, titulada *Junkie* (1953) se establece, según Ann Weinstone, un enlace entre los conceptos de adicción y trascendencia (79). En las novelas españolas de la Generación X las referencias a las drogas no son simplemente un modo de crear atmósfera: la presencia retórica de la adicción afecta al modo de captarse la realidad desde la novela y se manifiesta a través del estilo característicamente borroso, inconsecuente y onírico con el que se captan las experiencias escapistas que constituyen el tema central de estas historias. La presencia de personajes y narradores drogadictos en las obras de José Angel Mañas, Lucía Etxebarria y Ray Loriga muestra el anhelo de trascendencia frustrado que es común entre los desilusionados jóvenes españoles de fines de los ochenta y principios de los noventa según son representados en estas obras, y ofrece un comentario sobre las consecuencias de intentar alcanzar la trascendencia recurriendo al alcohol, la heroína y las anfetaminas<sup>1</sup>. En este artículo me propongo explorar las conexiones entre la retórica de la trascendencia y la retórica de la adicción en

---

<sup>1</sup> Generalmente se denomina Generación X al grupo de escritores españoles nacidos durante los años sesenta y setenta que crecieron en la etapa más permisiva de la transición y que, tras vivir la ilusión de la nueva democracia en su juventud, experimentaron la desilusión que plasman en sus novelas. Aunque todas tienen estilos distintos, la mayoría tienen como protagonistas jóvenes desengañados, sin ideales, sin rebeldía y poseídos por un espíritu de autodestrucción. Como explican Henseler y Pope en su introducción a *Generation X Rocks*, el término «'Generation X' comes from abroad (and the label is borrowed from an American and British designation)» (xii).

la segunda novela de Ray Loriga, *Héroes* (1994), y conectar esta retórica *junkie* con los principales temas de la novela, especialmente con la música y la memoria, que han sido reconocidos ya como sus preocupaciones centrales.

En *Héroes* abundan citas que conectan todas estas dimensiones —adicción, memoria, música y trascendencia— a través del testimonio del narrador-protagonista:

Bebía cerveza. Compraba una decena de latas y me las iba bebiendo. Las latas se calentaban, pero no importaba demasiado. Bebía cerveza caliente. Cuando estaba borracho cantaba *Fool to Cry*. Me imaginaba fuera, en un sitio mucho más grande, o dentro, en un sitio mucho más pequeño. (...) Me sentaba y bebía. Me sentía como si nunca tuviera que bajar. Simplemente estaba ahí sentado, esperando a que los Stones no estuvieran demasiado lejos (...) Cuando, de alguna manera, el *Black and Blue* se esfumaba todo volvía a ser una mierda. Entonces venía la bajada y no era una bajada muy distinta a la de la cocaína. La carroza era una calabaza y los caballos ratas. Cuando no conseguía retener a los Stones en mi cabeza, volvían las ratas. Era todo lo que tenía entonces, los Stones o las ratas (23).

*Héroes* es una novela en la que la música y la adicción están estrechamente conectados, por lo que es imposible estudiar la adicción a las drogas y la presencia de la música como facetas desconectadas entre sí. En la cita anterior se equipara la experiencia de escuchar o cantar canciones de The Rolling Stones con la experiencia de estar borracho, y se dibuja dicha experiencia como una de ascenso casi místico<sup>2</sup>. Cuando el efecto del alcohol se va difuminando, la música desaparece y, como en el hechizo de Cenicienta, las cosas regresan a su decepcionante estado habitual<sup>3</sup>. No hay un mejor modo de visualizar el llamado desencanto asociado con esta generación que esta imagen sacada de un cuento de hadas<sup>4</sup>.

Ya desde su título, en *Héroes* se nos habla de un anhelo de ascen-

<sup>2</sup> Según Elizabeth Scarlett, la prosa de *Héroes* «raises drug abuse and rock-star deification to the pinnacle of religious devotion» (107). De hecho, la novela está llena de referencias a niños, ángeles y estrellas de rock que se aparecen en sueños.

<sup>3</sup> Las drogas, junto con la música, tienen un papel fundamental en la narrativa de la Generación X, como sucede en *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria y en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas. *Héroes*, *Beatriz...* e *Historias...* son las tres novelas más representativas de la literatura de esta generación.

<sup>4</sup> Para un análisis sobre el papel de la música en relación con la memoria en *Héroes*, véase Steenmeijer (250-55).

der, de alcanzar la heroicidad, de vivir permanentemente hechizado, en un sueño —pero la novela es a la vez una prueba del fracaso de muchos de estos viajes metafóricos y un testimonio del arte producido a partir del estímulo provocado por esta combinación de música y drogas. El relato de la experiencia de «ascenso» y «descenso» provocada por la ilusión de la música y el alcohol que se relata está a su vez conectada con un deseo imposible de alcanzar una trascendencia cuyo contacto sólo puede alcanzarse a través de la combinación del consumo de música y de drogas, y que está condenada desde el principio a fracasar; «quedarse colgado» es el resultado de estos viajes de la imaginación provocados por la combinación de rock y alcohol que nos narra el protagonista. Este deseo de ascenso que termina frustrado puede entenderse como el tema central de *Héroes* y como un proceso simbólico recurrente en las obras de la Generación X.

El mundo de la música —en concreto de las canciones de rock norteamericano de los años sesenta y setenta en *Héroes*— aparece conectado de modo indisoluble a las referencias a las drogas en la novela, y estos dos universos alternativos, estos paraísos artificiales son la fuente que origina —y modifica— la escritura<sup>5</sup>. Así, *Héroes* de Loriga puede enlazarse por sus temas y su estilo *junkie* —tembloroso, vacilante, ilógico y tremendamente poético— con una tradición filosófica que enlaza ya desde Platón las nociones de adicción y escritura, literatura como droga o droga como inspiración de la literatura, y que enriquece estas reflexiones metapoéticas con los múltiples planos de significado que aportan las referencias intertextuales a las canciones. Al fin y al cabo, en la novela se ficcionaliza la composición del producto artístico que es *Héroes* como derivado de la reclusión, la locura, la pasión por la música y el abuso de las drogas.

La imagen del drogadicto como genio y de la droga como fuente de inspiración artística tiene una larga historia, la de la adicción en la literatura, que puede comenzar con la poesía anacreóntica pero que empieza a adquirir los tintes de ansiedad con los que lo reconocemos ahora a principios del siglo XIX, cuando el consumo de alcohol por parte de las clases proletarias en ciudades industriales como Londres empieza a asociarse con la noción de adicción. Anacreonte

<sup>5</sup> Christine Henseler destaca el carácter anticuado de estas referencias musicales que se citan en la novela de Loriga y explica elocuentemente la nueva función del rock en esta obra: «The use of rock and roll references in Loriga's *Héroes* does not function as a subtext as much as a supertext, as a narrative that supersedes the main narrative thread and may be used, literally, to reread and interpret the character's life through each song's lyrics and each band's political and cultural repercussions» (186).

y Baco dejan de ser vistos como genios y poetas cuando cobran la forma de trabajadores borrachos<sup>6</sup>. Con la industrialización desaparece el encanto con el que se contemplaban las escenas simposíacas, y ya a partir del romanticismo y el fin de siglo se da una asociación entre adicción y enfermedad que convive ambiguamente con la exaltación de las drogas como fuente de inspiración poética<sup>7</sup>. Que la Generación X y *Héroes* de Loriga enlaza con esta tradición anacreónica, romántica y decadentista es evidente al analizar el tratamiento de las drogas como fuente de inspiración en estas novelas, pero esta conexión entre la literatura de la adicción y la Generación X no ha sido suficientemente explorada todavía.

Ya con el gesto de diseñar y editar un libro como *Generation X Rocks*, Randolph Pope y Christine Henseler subrayan la importancia de entender la literatura de la llamada Generación X como portadora de un lenguaje que va más allá del logos o la letra escrita: el de las canciones rock que habitan las ficciones de Ray Loriga, Lucía Etxebarria o José Ángel Mañas. Como afirman Henseler y Pope, «we are not seeing a simple ornament or magical addition, but instead the manifestation of a radical choice to be different» («Introduction», xiv). Esta nueva función de lo musical requiere de nuevas formas de leer, de nuevas formas de interpretar<sup>8</sup>. ¿Qué sucede cuando leemos *Héroes* de Ray Loriga mientras escuchamos, como si ambos fueran igualmente importantes, las canciones que el protagonista escucha mientras escribe? Lo que sucede, como se verá a continuación, es que al poner en práctica este ejercicio de lectura crítica, se descubre que el mundo de la adicción a las drogas y el mundo de las canciones de rock se alimentan entre sí formando una novela sobre la ilusión, la evasión y la huida; sobre sus encantos (la creación, el sueño, el contacto con lo trascendente) y sobre sus riesgos (la locura, la muerte, la pérdida total de sentido)<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> «The concept of addiction (...) developed as a partial expression of the increasing alienation within urban society, shaping urban drink culture particularly among working-class women» (White, s.p.).

<sup>7</sup> Para un estudio de la historia y evolución de la poesía de tema anacreónico, véase el artículo de Marty Roth.

<sup>8</sup> «(...) we are confronted in the newer author's works with Bob Dylan, Nirvana and David Bowie. This does not demand of critics more necessary footnotes if their students are to grasp all the implications of the text, but an attentive listening to what characters in these novels hear through their headphones» (Henseler y Pope, «Introduction», xv).

<sup>9</sup> La novela, ya no hecha de papel y letras sino también de imágenes de videoclip y sonidos, que resulta de la fusión entre la lectura tradicional y la lectura, digamos, «mu-

Si la experiencia poetizada de la escritura se ve afectada por la presencia de la adicción, la experiencia de lectura también muestra las consecuencias de esta poética *junkie*. En la novela de Loriga andamos confundidos de un fragmento a otro como si en lugar de leer un libro, estuviéramos consumiendo drogas o soñando, y esta impresión de búsqueda de sentido frustrada desde el principio nos hace identificarnos más de cerca con la experiencia del protagonista. Es por este efecto de confusión que favorece la novela que los resúmenes de ella no pueden lograr captar su verdadero sentido, ya que la novela de Loriga, como la poesía, tiene otras dimensiones más allá de la escritura:

*Héroes* cuenta la historia de un chico que se encierra en una habitación para vivir fuera del mundo y dentro de las canciones. Una chica rubia, amigos, viajes que le llevan lejos de lo que quiere ver, todo está en ese cuarto en el que se encuentra siempre solo. No tiene intención de salir al exterior, donde las cosas ya no son como quiere. No le interesa la madurez, sino convertirse en un ángel...

Este es el resumen de la novela —letras negras sobre fondo naranja, anónimas y sin dueño como en una canción de rock— que aparece en la edición para la colección «De bolsillo» de Mondadori de *Héroes* de 2003, una edición de tono *underground* seguramente diseñada para venderse en esas máquinas expendedoras de libros de bolsillo que abundan en las estaciones de metro de Madrid y Barcelona, y que termina situando *Héroes* en «las antípodas de toda literatura correcta y descartable (por) el carácter anárquico de su prosa, heredera de la poesía del rock and roll». *Héroes*, en efecto, no es una novela tradicional en sus recursos —como tampoco lo son el *Quijote* o *Rayuela*— pero su calidad literaria la convierte casi en un manifiesto de la Generación X, pues en ella no sólo se resumen los temas y preocupaciones características de este grupo, sino que se propone una reflexión metapoética sobre los efectos de la droga y la música sobre la escritura.

Consumir esta novela nos convierte en sujetos similares a los drogadictos que la habitan; hechizados por la música, adormecidos por los sueños, viajamos con la ayuda de la droga (*pharmakon*) que es la

---

sicalizada» propuesta por Pope y Henseler despliega nuevas posibilidades interpretativas que pueden realzar mejor los valores literarios de esta novela aparentemente caótica.

literatura a la mente dislocada, obsesionada por la música y deformada exquisitamente por las drogas de su protagonista, cuyos sueños nos lo muestran en un estado permanente de ascenso y descenso, de ilusión y desilusión:

Estábamos metidos en una habitación de hotel. Por lo menos había treinta personas allí dentro. Había cervezas, coca, maría y caballo (...) En la radio sonaba Jimi Hendrix. (...) La habitación entera flotaba sobre la ciudad con todos nosotros dentro. No llevábamos lastre, todo el mundo volaba lo mejor que podía (...) Eramos la tripulación de una nave espacial rumbo al final del universo. (...) Yo pasaba un rato demasiado arriba y el siguiente demasiado abajo, pero seguía intentándolo. (...) No recuerdo qué pasó después. Supongo que cuando la nave aterrizó yo ya había sido desintegrado por una pistola de rayos (102-3).

*Héroes* está lleno de sueños y de viajes (ascensos) provocados por las drogas y poblados por los héroes musicales de los setenta de los que es fan el protagonista. Así, la novela comienza con un sueño en el que el yo ve a David Bowie junto a Iggy Pop en Moscú y acaba también con Bowie, y los lectores paseamos en sueños por Central Park donde nos encontramos con John Lennon (147-9), cruzamos los Estados Unidos sobre un vagón amarillo en compañía de Lou Reed (86-7) o, como en el fragmento anterior, realizamos un viaje espacial fomentado por la combinación de drogas y música. Estos sueños o simulacros son representados como producto de la imaginación adicta del narrador protagonista.

En su excelente estudio «Rocking around Ray Loriga's *Héroes*: Video-Clip Literature and the Televisual Subject», Christine Henseler hace referencia al tipo de recepción especial de esta novela que viene favorecida por elementos extratextuales (ver 184) y elabora una imagen de la importancia de la música para entender esta novela, insistiendo en que

It is not enough to say that *Héroes* presents a *rock and roll* sensibility, that its chapters may be reduced to the lyrics of individual songs or that the entire novel may be equated to a *rock and roll* record. The text uses rock to produce a variety of temporal and spatial shifts that redefine the novel's cultural enterprise. Rock cannot be taken at face value in this novel, it must be re-contextualized and examined within a variety of frameworks: a visual framework as performed by the character's dream sequences; a spatial framework that reduces his movements to his

mind; a psychological framework of disengagement from reality; a temporal framework as defined by constant shifts between the past, present and future; a cultural framework set in the globalized and capitalistic Spain at the end of the twentieth century; and a commercial framework that positions the individual and rock's subversive qualities against the communal and commercialized experience of the masses and the literary market itself (Henseler, 185).

Aunque el foco del capítulo de Henseler se encuentra en explorar la creación de un sujeto mítico y en movimiento que se logra en Loriga a través del uso de técnicas similares a las del videoclip (ver 185 y ss.), ya hemos visto que uno de los marcos en los que se puede explorar la sensibilidad musical y literaria de *Héroes* es en el mundo de la adicción —a las drogas, al alcohol, a las canciones y quizá, como veremos, al paraíso artificial de la literatura— y su conexión con un deseo de alejamiento y trascendencia en un mundo en el que esta ilusión ya no es posible sino con el autoengaño consciente. Como en la canción homónima de David Bowie, «Heroes», en *Héroes* de Loriga el protagonista tiene que tomar una decisión consciente de engañarse a sí mismo para poder ser héroe siquiera por un día, y lo mismo tendrán que hacer los demás: «I, I will be king, / and you, / you will be queen, / though nothing / will drive them away / We can beat them / Just for one day / We can be Heroes / Just for one day».

¿Cómo se puede alcanzar la ilusión de heroísmo que preside esta novela? ¿Cómo engañarse para sobrevivir en un mundo hostil para los jóvenes como la España de los noventa, una España educada por vez primera pero sin ideales donde sublimar los deseos y sin puestos de trabajo donde convertir toda esa energía en productiva? Alejándose, creando un *bunker* que preserve, casi intactas, las ilusiones, conformando una torre de marfil hecha de agorafobia, alcohol, anfetaminas y música donde se pueda ser héroe, o rey, o reina, por un sólo día. Construyendo un simulacro fuera del cual espera un mundo amenazante, lleno de agujeros<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> El protagonista ha «hecho una lista de todos los agujeros en los que no quier(e) meter la cabeza» (49), en el pasillo fuera del cuarto «hay una nueva desgracia esperando» (54), y el cuarto es un refugio aislado de esos agujeros donde «las ventanas son negras. Las paredes son de piedra. El ascensor está roto y las escaleras van desde el sótano hasta el tejado sin detenerse aquí» (55). De un modo similar a este búnker funcionan otros aliados de la memoria que sirven para preservar sensaciones, para impedir el olvido: las cintas de vídeo, que «almacenaba(n) sensaciones que antes perdía dos o tres días después de haber visto una película.» (72). Las cintas en betamax «se han conver-

Para estudiar más en profundidad cuál es el efecto de la música en el universo de la novela debemos fijarnos en el fragmento que comienza con la pregunta «¿Qué es lo más triste que recuerdas?». Aquí, la voz del yo elabora una imagen del mundo donde la tristeza es permanente y sólo puede escaparse, temporalmente, huyendo al universo paralelo de las canciones: «Quiero decir que la tristeza es algo constante. Las canciones tapan la tristeza igual que el ruido tapa el silencio. Cuando las canciones se acaban vuelve la tristeza» (40). A continuación, el fragmento elabora mediante una enumeración caótica —que, junto con las interrogaciones retóricas, son el recurso más abundante en la novela— una imagen de la tristeza construida de la suma de impresiones de la vida cotidiana:

Ir sentado en el autobús por la noche. El sonido de los televisores en verano que baja hasta la calle desde las ventanillas abiertas, y la luz azul de los televisores en las mismas ventanillas, y la estupidez de los domingos, organizar tu propia fiesta de cumpleaños (...) dejar de sentirse maravilloso para sentirse normal, no beber, no tomar nada, estar como al principio, Cáceres, cuando desaparece la sensación de ser otra persona que te queda al salir del cine, las conversaciones del taxista, el metro (...) tratar de dormir solo sin estar borracho, los trenes de cercanías, que nada se parezca a algo que has leído. Lo peor es la tristeza (40-1).

Lo que se desprende de esta acumulación de sensaciones negativas es una visión del mundo y de lo cotidiano —y de la propia «normalidad» del yo— como insoportablemente tristes, como universos desconectados del mundo positivo del cine y la literatura que, como las drogas y las canciones, son simulacros que sirven para «tapar la tristeza» (40). Entre estos *flashes* de tristeza consciente y mundana destacan especialmente los que apuntan a la aún más dolorosa conciencia que surge cuando el yo no tiene contacto con la realidad alternativa cuyo acceso facilita el consumo de drogas: «no beber, no tomar nada, (...) tratar de dormir solo sin estar borracho» (40-1). El ideal del protagonista es, precisamente, poder vivir dentro de una

---

tido en una especie de jaula sin puerta» (72). La cinta de vídeo es así comparada con un espacio, casi con un cuarto mismo, y comparte con el cuarto la misma sensación de aislamiento que protege los recuerdos y las sensaciones, si bien muestra la ansiedad, en ambos casos, por lo que sucede cuando el aislamiento visto en términos positivos se queda sin acceso: «Nadie puede entrar en tu cuarto. Nadie puede entrar en el mío. La contraseña cambia cada vez que intentas recordarla» (55).



canción de forma permanente: «Si pudiera vivir dentro de una canción todas mis desgracias serían hermosas» (127).

*Héroes* de Loriga es la épica contemporánea de un universo sin ideales, donde los viajes son provocados por el caballo, y los actos de heroísmo son puramente mentales<sup>11</sup>. La búsqueda del héroe es la desconexión absoluta, el alejamiento total. Pero este mismo fragmento acaba señalando el lado oscuro de estos intentos de «tapar la tristeza» con la imagen —nuevo Ícaro impulsado por anfetaminas— de la caída:

Lo peor es la tristeza. Arriba y abajo es mucho mejor que la tristeza, no importa lo violenta que sea la caída.

¿Cuánto consigues subir?

Da igual cuánto consigas subir, porque siempre llegas a un punto en el que ya no hay más. Puedes seguir con las anfetaminas pero ya no subes ni un peldaño más. Te quedas colgado en tierra de nadie, como una cometa en un tejado, y cuando te pasa eso quieres bajar y descansar pero no puedes y a veces te cuesta un par de días y son un par de días bastante jodidos. No puedes dormir y no puedes seguir funcionando. No vas a ninguna parte, como una lancha con un motor de seiscientos caballos fuera del agua, la hélice sigue girando pero no avanzas, tienes que esperar a que se termine la gasolina, no puedes parar la hélice con las manos.

¿Y eso es bueno?

Eso es algo y algo siempre es mejor que la tristeza (41).

Del mismo modo que «las canciones tapan la tristeza igual que el ruido tapa el silencio» (40), las anfetaminas son «algo, y algo siempre es mejor que la tristeza» (41), pero igualmente, existe un riesgo —el riesgo al que se alude en la novela utilizando la ambigua expresión «quedarse colgado»— de perder el contacto con esa realidad cotidiana que se rechaza pero a la que, no obstante, es necesario regresar.

La necesidad de emprender el tipo de lectura crítica que incluye la música como parte activa de la interpretación de las novelas de la Generación X que es destacada por Pope y Henseler se pone de manifiesto al contemplar estas alusiones a la droga y a las canciones en el universo musical paralelo que construye Loriga en *Héroes*. En uno de los hermosos pasajes de prosa poética que componen esta nove-

<sup>11</sup> Para una discusión de las novelas de la Generación X como antihumanísticas y antiéticas, véase el artículo de Gonzalo Sobejano «A Dystopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X».

la, encontramos la siguiente reflexión sobre el poder de la música y las canciones:

¿Has oído la misma canción quince o veinte veces seguidas? (...) ¿Has oído *Space Odity* (*sic*) cien veces? ¿Has perdido alguna vez el hilo, como si te quedases colgado de alguna pregunta en medio de un programa de televisión? Las cámaras encima de tu cara y el público del estudio mirando y cada uno en su casa esperando la respuesta, pero tú ya no estás allí, estás colgado en otro sitio. Atascado con alguna canción. Estás escuchando cada palabra de la canción y te parece que no hay mucho más después. (...) Estás colgado de una canción y te crees que lo puedes adivinar todo a distancia. Por un segundo parece que lo sabes todo, te sientes jodidamente bien, es la misma canción una y otra vez, puedes sentir lo mismo diez o doce veces, tienes todas las sensaciones controladas como en uno de esos laboratorios en los que aíslan algún virus, tienes una sensación acorralada, a algo que puedes reconocer y ya no se mueve. Y viene de una canción. Una canción repetida cien veces ilumina tanto como una de esas bengalas que utilizan en la guerra para disparar sobre los enemigos. (...) ¿Sabes de qué coño estoy hablando? (145-6).

El anterior, como ya hemos visto, no es el único fragmento donde el narrador de *Héroes* nos recuerda la importancia que las canciones tienen para él, su poder de alejamiento de una realidad que se rechaza. En principio, las canciones forman un universo visto como positivo frente a la realidad (o la tristeza cotidiana) de la que el protagonista se aleja encerrándose o siendo encerrado en una habitación de la que no piensa salir. Junto con las drogas —y suponemos que junto con la escritura de las canciones que forman este libro— el narrador sólo encuentra refugio a su sufrimiento en el universo de las canciones de rock. Pero, como ha quedado subrayado en las citas anteriores, este universo paralelo, la torre de marfil musical desde la que nos escribe el narrador se carga a menudo de unas connotaciones negativas que pueden ilustrarse al escuchar la canción destacada por la voz narrativa: «*Space Oddity*» de David Bowie.

Antes de explorar las conexiones entre la canción de tema espacial de Bowie y el universo entre psicodélico y melancólico de *Héroes*, debemos explorar el vocabulario escogido por Loriga para denotar la experiencia contradictoria de estar aislado en el mundo de las canciones. La repetición de expresiones como «colgado» en estos pasajes y como una de las metáforas que preside la novela, la similitud que se establece entre las canciones y un virus, la elección de pala-

bras con connotaciones de aprisionamiento como «acorralada», «atascado», la referencia al «ya no se mueve» y, finalmente, las comparaciones bélicas del final del pasaje pueden ayudarnos a entender la ambigüedad con la que el yo comunica su pasión por las canciones, una ambivalencia similar a la que Platón establece con su etiqueta *pharmakon* en su diálogo *Fedro*, y que retoma Derrida en «La pharmacie de Platon» (*La dissemination*).

En el diálogo platónico, Sócrates equipara la escritura con un *pharmakon*, señalando así su carácter ambiguo mediante la comparación con la palabra que expresa al mismo tiempo la idea de cura o remedio (medicina) y veneno o destrucción. En *Héroes*, la expresión «estar colgado» combina el mismo significado de antídoto y veneno que tiene la escritura —y, como elementos pertenecientes al mismo espectro de la escritura, las canciones y las drogas. Mientras que el protagonista de *Héroes* intenta automedicarse emborrachándose, tomando cocaína y anfetaminas, y consumiendo canciones de rock —y escribiendo todo el proceso, no lo olvidemos— existe una sombra permanente que, por un lado, impulsa al yo —y al lector— a la huida total provocada bien por las drogas, bien por el arte; pero por otro lado, también avisa de los peligros de habitar este simulacro durante demasiado tiempo.

Como el astronauta de la canción «Space Oddity» de Bowie, el protagonista de *Héroes* se ha alejado tanto de la tierra que corre el riesgo de cumplir la pesadilla de todos los héroes espaciales: vagar a la deriva por el espacio, abandonar la base o la nave madre y acabar, como Marlon Brando en *Apocalypse Now*, sumido en la desconexión total de la realidad, sea representada por el espacio o la selva profunda o el cuarto del agorafóbico protagonista de *Héroes*. La amenaza de una locura casi irresistible pero también resistida se cuele a través de todos los agujeros de la novela. La repetición de preguntas sin respuesta como «¿Has oído la misma canción...?», que intenta inocentemente entrar en contacto con un destinatario permanentemente silencioso —el lector— acaba resonando paranoico en el desesperado grito final: «¿Sabes de qué coño estoy hablando?». Todas estas elecciones poéticas que pueden pasar desapercibidas entre tantos estímulos subrayan una vez más la cualidad ambigua de los refugios en los que el protagonista se aleja de la realidad y ponen de relieve que también en esta novela de Loriga encontramos el cuestionamiento del poder del simulacro de la escritura que ya se estableció en el *Fedro* de la mano de Platón.

La repetición de «colgado» con la que el narrador describe su estado de desconexión con la realidad que provoca su intensa relación con las canciones resume nuevamente esta ambigua actitud hacia los paraísos artificiales como las canciones de rock y las drogas, equiparadas en su efecto de huida de una realidad que se rechaza: «colgado» significa, literalmente, estar pendiendo o pendiente, pero también significa, coloquialmente, «Que se encuentra bajo los efectos de una droga» (*DRAE*). La imagen del chico en el programa de televisión, siendo observado por millones de espectadores y sin embargo viviendo con su mente en un paraíso artificial, aislado en el ambiente claustrofóbico de un videoclip y poseído por el espíritu de una canción, sirve para comunicar que, en el universo de la novela de Loriga, las drogas y las canciones forman parte del mismo espectro, pues ambas cumplen una misma función: alejar, hacer olvidar, excluir al yo de la sociedad. Pero —al igual que en *Héroes* no se ocultan las consecuencias negativas del abuso de drogas (con referencias a chicos y chicas muertos y alusiones a la locura y a la violencia)— los resultados negativos de vivir en el mundo de las canciones también son ilustrados mediante paralelismos musicales, en este caso, con alusiones a David Bowie y sus canciones.

El episodio que acabo de analizar está presidido por varias imágenes —aislamiento, adicción— que también revelan sus capas de significado al ser comparadas con el mundo de la canción «Space Oddity» de Bowie citada en este mismo episodio de la novela:

Ground Control to Major Tom  
Ground Control to Major Tom  
Take your protein pills  
and put your helmet on

Ground Control to Major Tom  
Commencing countdown,  
engines on  
Check ignition  
and may God's love be with you

[spoken]  
Ten, Nine, Eight, Seven, Six, Five, Four, Three, Two, One, Liftoff

This is Ground Control  
to Major Tom  
You've really made the grade  
And the papers want to know whose shirts you wear

Now it's time to leave the capsule  
if you dare

This is Major Tom to Ground Control  
I'm stepping through the door  
And I'm floating  
in a most peculiar way  
And the stars look very different today

For here  
Am I sitting in a tin can  
Far above the world  
Planet Earth is blue  
And there's nothing I can do

Though I'm past  
one hundred thousand miles  
I'm feeling very still  
And I think my spaceship knows which way to go  
Tell my wife I love her very much  
she knows

Ground Control to Major Tom  
Your circuit's dead,  
there's something wrong  
Can you hear me, Major Tom?  
Can you hear me, Major Tom?  
Can you hear me, Major Tom?  
Can you....

Here am I floating  
round my tin can  
Far above the Moon  
Planet Earth is blue  
And there's nothing I can do.

«Space Oddity», cuyo título juega con la referencia a la película de Kubrick *Space Odyssey*, es una canción que, como el protagonista de *Héroes*, intenta mantener el contacto con el mundo, con la base madre, cuando ya es demasiado tarde para regresar. El mundo futurista y alienante, lleno de máquinas, números y píldoras de «Space Oddity» se ve nuevamente con ambigüedad recelosa y fascinación; en la primera parte de la canción tenemos reproducida en sonido la imagen del despegue de una nave espacial y la cuenta atrás. Una vez en el espacio, el «Ground Control» entra en contacto formulaicamente con el astronauta de la nave; el «Major Tom» de la canción es aho-

ra famoso por su misión espacial, y el mundo lo quiere de vuelta: «Now is time to leave the capsule / if you dare». Tras este intento de establecer un contacto que asegure el regreso del astronauta, la canción se torna siniestra porque la voz del control terrestre, la voz de la razón y de la conexión, es abandonada. Entra la voz del astronauta heroico en la canción, pero su voz y sus palabras no parecen corresponder a la realidad descrita desde la Tierra: «I am stepping through the door / And I am floating / In a most peculiar way / And the stars look very different today».

Las palabras del astronauta no hablan de regresar a la tierra sino de abandonar su último contacto con ella —su propia nave— y, por si fuera poco, Tom se regodea en su distancia, describiendo su nave como una fuerza que le dirige lejos, y a sí mismo como un juguete inerte, encerrado en una lata de hojalata. En cualquier caso, lo único que queda es la impresión final de pasividad —con la repetición final de «there is nothing I can do»— y la sentencia que informa desde la Tierra que el Major Tom va a quedarse colgado para siempre: «Your circuit is dead, / there's something wrong, / Can you hear me, Major Tom?». Las sucesivas llamadas sin respuesta —«Can you hear me, Major Tom? / Can you hear me...? / Can you hear me...?»— son tan terroríficas como la imagen final de la aceptación resignada y pasiva del astronauta en el espacio: «Here I am floating / Round my tin can / Far above the Moon / Planet Earth is blue / And there is nothing I can do», y sirven como eco de la situación de pasividad y reclusión del protagonista de *Héroes*: «Puedo morir congelado aquí dentro y abrasado aquí dentro y completamente solo aquí dentro y en general puedo morir de cualquiera de las maneras, igual dentro que fuera» (165); el «cuarto (que) mide seis metros» (92) desde el que se narra la novela no deja de tener similitudes en su aislamiento absoluto con la nave espacial de «Space Oddity», pero lo que importa es el comentario acerca de las consecuencias de este aislamiento que proporciona la canción.

La sucesiva repetición de llamadas sin respuesta desde la Tierra al astronauta encerrado en su nave de hojalata es una ilustración perfecta para la situación descrita no sólo en el fragmento que describe el poder de las canciones, sino de toda la situación descrita en *Héroes* de Loriga. Literalmente, *Héroes* cuenta la historia de un joven drogadicto aficionado a la música a través de su propia voz, en una especie de monólogo dramático complejo. Este joven sin nombre cuenta su historia desde una habitación, y en numerosas ocasiones

nos deja saber que no piensa —o no puede— salir de ella. La novela se compone de fragmentos que corresponden a recuerdos de la infancia del protagonista, alusiones a la vida más reciente junto a sus amigos, fragmentos de sueños poblados por cantantes de rock y una miscelánea de reflexiones poéticas.

En la entrevista «The Rhetoric of Drugs», Derrida equipara la droga con la escritura a partir de Platón y desarrolla el enlace entre el tema de la escritura como memoria —y como *pharmakon*, veneno y antídoto, recuerdo y olvido. Según explica Derrida,

In the *Phaedrus* writing is presented to the king (...) as a beneficial *pharmakon* because (...) it enables us to repeat, and thus to remember. This then would be a good repetition, in the service of *anamnesis*. But the king discredits this repetition. (...) The *pharmakon* 'writing' does not serve the good, authentic memory. It is rather the mnemotechnical auxiliary of a bad memory. It has more to do with forgetting, the simulacrum, and bad repetition than it does with *anamnesis* and truth. This *pharmakon* dulls the spirit and rather than aiding, it wastes the memory. Thus (...) power accuses this bad drug, writing, of being a drug that leads not only to forgetting, but also to irresponsibility. Writing is irresponsibility itself (...). Writing is not only a drug, it is a game (Israel, s.p.).

Conectada con el universo de la adicción, las drogas y las canciones, la otra gran presencia en *Héroes* —y en toda las novelas de la Generación X— es la de la memoria y el olvido que, como indica el destructor de dicotomías Derrida, no puede entenderse como una oposición simple sino como un continuo similar al que se establece dentro de la misma noción —o tensión— platónica de *pharmakon* (ver Israel, s.p.). A su vez, y como es lógico dentro de este mundo virtual recreado en la novela, el mundo de los sueños tiene tanta entidad e importancia como el mundo «real», de modo que hay un constante juego metapoético entre realidad y ficción que da comienzo con la confusión del fragmento inicial (ver 13-4). Esta confusión que enmarca la novela —«empecé a comprender que todo era un sueño, desde el principio» (12)— puede «explicarse» al leer la segunda secuencia de *Héroes*, que presenta una imagen de una orgía cuando el efecto de las drogas comienza a difuminarse y que sirve como paralelismo del falso sueño inicial y que, a su vez, explica la decisión del protagonista de dejarlo todo y encerrarse en su cuarto:

Estábamos todos bebiendo pero de alguna extraña manera, como casi siempre, yo había perdido el ritmo. (...) Alguien gri-

taba: ¡SOMOS PRÍNCIPES!, y yo repetía: ¡PRÍNCIPES, sí, PRÍNCIPES!, y entonces otro decía: ¡SOMOS ÁNGELES!, y yo decía, ¡ÁNGELES, sí, ÁNGELES! Y corríamos de un lado a otro a por más cerveza y alguien ponía coca en una mesa de cristal y luego uno simpático (...) me dio medio ácido y me pasó una botella de vino. (...) Cuando me acabó de subir el ácido pensé: bueno, se acabó. No puedo seguir con esto; el trabajo y la apisonadora RESPONSABILIDAD-CULPA-DIOS TE QUIERE-TU FAMILIA TE QUIERE-TÚ NO TE QUIERES PERO ESO SE PUEDE ESPERAR. Pensé simplemente: adiós, se acabó. Seguí bebiendo cerveza y vino tan deprisa como pude y luego me levanté para cantar algo pero no me acordaba de ninguna canción (y) (...) terminé por cantar un trozo de una canción de legionarios. Soy un hombre a quien la suerte hirió con zarpa de acero, soy el novio de la muerte. Un niño de unos quince años que había ido allí a comprar caballo me tiró una lata de cerveza a la cabeza (...) Cogí la lata, la abrí y me senté a beber en silencio. No dije nada más en toda la noche. Antes de que todo empezara a moverse decidí que lo único que necesitaba era una habitación pequeña donde poder buscar mis propias señales. (...) Empecé a imaginar cómo sería mi nueva habitación y decidí que no saldría de ella hasta estar verdaderamente capacitado para engrosar las filas de los ángeles (13-6).

Aparte de dar comienzo simbólico a la novela como el producto de la imaginación de un adicto a las drogas, dando continuidad al ambiente onírico de paraíso artificial que abre y cierra la novela, esta escena marca asimismo otro comienzo simbólico relacionado con la génesis misma de la propia novela: marca la decisión del yo de permanecer para siempre en el cuarto (indefinida, hasta la muerte) y dibuja al protagonista como un ser enormemente vulnerable, casi como un niño incapaz de crecer, como un héroe y un ángel simultáneamente<sup>12</sup>. Al mismo tiempo, también usa la figura del niño drogadicto como un posible reflejo de su propio ser y enriquece la imagen de su soledad aludiendo al ultraromántico himno de los legionarios «El novio de la muerte» —otra canción de aislamiento sobre los encantos heroicos de la autodestrucción. A partir de este momento, la novela consiste en *flash-backs* y *flash-forwards* conectados por las alusiones constantes a la bebida, la cocaína y las anfetaminas, combinadas con un elogio y alusión constante del mundo de las canciones.

<sup>12</sup> El protagonista sin nombre de *Héroes* se inserta por su pasividad y por su carácter irónicamente antiheroico en la tradición del «personaje masculino incapaz, débil e inadaptado» que Isabel Estrada señala como característica de las novelas de la Generación X (s.p.).



Desde el principio, las canciones de rock y las drogas están envueltas en el mismo paquete: «Siempre quise ser una estrella del rock and roll. (...) Quería conocer algunas drogas y dormir poco (...) quería explicarlo todo de una manera confusa, aparentemente superficial, pero sincera, algo que sólo pueden apreciar los que han estado enganchados a la cadena de hierro y azúcar del rock and roll» (19). Nuevamente en este momento programático se explica el estilo de la novela como un reflejo de los deseos del protagonista de ser una estrella del rock, pero nuevamente se emplean expresiones como «enganchado» que fusionan la adicción a las drogas con la adicción al rock and roll. No al sexo —una ausencia significativa en la novela y que fomenta nuevamente la sensación de aislamiento de estos «ángeles» andróginos como el que representa la misma figura de David Bowie en la novela.

Si prestamos atención a cada uno de los ochenta y cuatro breves fragmentos que forman *Héroes*, encontraremos algunos motivos recurrentes dentro de una organización aparentemente aleatoria: el fragmento primero y el penúltimo tienen el mismo tema (el encuentro en sueños con David Bowie en Moscú); el fragmento tercero tiene su contestación en el 80 con la historia de la oreja perdida del hermano del protagonista; y van reapareciendo algunas figuras sucesivas en la novela que son básicamente víctimas de las drogas que están a punto de morir: el «chico rubio» que traficaba con drogas y que se está muriendo en el fragmento 21 y en el 34, la chica que sufre en el fragmento 14, los «chicos (que) se han muerto y otros (que) están en camas de hospital esperando» (54).

El universo que se dibuja a través del testimonio ofrecido por el narrador de *Héroes* es el de la España posterior a la movida, la España del paro de finales de los ochenta y principios de los noventa en la que lo único que hacen los jóvenes —infantilizados una y otra vez por el narrador— es salir de fiesta los viernes por la noche —como los personajes femeninos de Lucía Etxebarría— y tener accidentes de tráfico (ver páginas 61-2) o pasar la noche en fiestas que consisten exclusivamente en jugar a perder la conciencia. La novela está llena de referencias al yo o a los chicos y chicas que conoce tomando drogas (ver páginas 23, 28, 35, 54, 62, 65, 82, 87, 95, 102, 105, 109, 125, 129, 132, 137, 156, 171 y 177), y entre el tono poético y despreocupado se adivina una ira hacia un país que no ha logrado cumplir sus promesas de redención juvenil: manicomios (118), hospitales (54) e interiores son los espacios en los que se mueven los pensa-

mientos del protagonista, que sólo menciona el exterior y los espacios abiertos en sus sueños o en sus recuerdos (ver 11, 87, 147).

El espacio exterior al cuarto produce miedo al protagonista, que menciona en varias ocasiones las patrullas urbanas contra drogadictos que aparecen en la tele o que marchan por su barrio (ver 65 y 105). Según el narrador, que se complace en representarse como una víctima del sistema, «(...) te apedrearán (...) querrán ver tus canciones y después querrán enterrarte con ellas» (105). Por eso, lo que recomienda al narratario al que a veces se dirige es «confía en los caballos (...) pero no confíes en un país que desayuna niños como tú y ten siempre en cuenta que todos los países, grandes o pequeños, desayunan niños como tú» (113). En un rechazo total del mundo exterior, el yo nos cuenta su pasado (real o inventado) como efímera estrella del rock (102) y sus razones para abandonar su trabajo (35 y 111). Una vez más, nos encontramos con seres aniñados —hay referencias al yo viendo dibujos animados, utilizando imágenes de los cuentos de hadas y viviendo como un niño— que, enfrentados con un mundo que no les comprende, acaban refugiándose en las drogas como un Peter Pan posmoderno, condenados a vagar en un simulacro imperfecto donde ni siquiera les queda el consuelo de morir:

El era muy parecido a Cristo pero tenía barba de gusanos y todo lo que decía parecían avisos (...) Decía que a los chicos de los noventa ya no nos quería la muerte y que tendríamos que vivir para siempre. Decía, ves, nosotros ya nos lo hacemos con el caballo (...) Decía: Por alguna extraña razón nos toca seguir vivos, estamos en la puerta de uno de esos casinos en los que no se puede entrar sin corbata y definitivamente no llevamos corbata (125).

Es por eso que abundan en la novela de Loriga las referencias a los niños encerrados en sus cuartos —como el hermano del protagonista—, amenazados por mil peligros, borrachos desde los doce años y encerrados u hospitalizados a los dieciséis; son Segismundos condenados a no crecer, a vivir siempre en un limbo, a habitar en uno de los cuartos del Hotel California de los Eagles. Viviendo a las puertas de un casino que no les permite la entrada pero que los conduce hasta ella<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Kathryn Everly subraya el juego entre apariencia y realidad que se establece en otras novelas de Loriga como *Caídos del cielo* (1995) o *El hombre que inventó Manhattan* (2004), y lo conecta con el concepto de hiperrealidad de Jean Baudrillard, que ella ve

La solución, como hemos visto ya, es la desconexión absoluta con la realidad que ilustra el personaje del Major Tom de la canción de Bowie, pero también se desprende este impulso de huida y autodestrucción en otras referencias musicales de *Héroes*, como el *Blood on the Tracks* de Bob Dylan (35), la canción «Should I Stay or Should I Go» de The Clash, «Johnny 99» de Bruce Springsteen (35), «(I Can't Get No) Satisfaction» o «Fool to Cry» de The Rolling Stones (22).

Una de las consecuencias de vivir en el paraíso artificial que presenta la novela es la pérdida del sentido de identidad que viene acompañada por la pérdida de memoria que es otro de los temas principales en *Héroes* y en toda la narrativa de Ray Loriga:

Imagina una enfermedad que avanza borrando sus pasos, de manera que un individuo en la fase terminal no tendrá memoria de los momentos anteriores de bienestar. Un enfermo sin recuerdos de salud, y aún peor un enfermo que confunde la salud con una especie de enfermedad temporal (...) Una enfermedad capaz de crear un espejismo, según el cual el asesino de niños es el constructor de hombres (71)<sup>14</sup>.

Es una tentación identificar esta «enfermedad» que provoca amnesia y confusión con los efectos mentales devastadores que produce el consumo de drogas. En cualquier caso, este es uno de los momentos constantes de cuestionamiento de la validez del simulacro que aparecen en *Héroes* conectando el motivo de las drogas y el recuerdo. La novela propone algunos antídotos, algunos remedios con-

---

como un tema central en la narrativa de Loriga (ver 143). En estas novelas, según Everly, los conceptos de muerte o belleza pasan a verse como irreales, o como una realidad sin referente, construida como un simulacro. Los narradores de todas las novelas de Loriga tienen en común el ser no fiables y extremadamente autorreflexivos, para así subrayar el frágil carácter de conceptos como la realidad, el yo o la memoria, y en *Héroes* encontramos un modo paralelo de tratar la distorsión de la realidad a través de la fragilidad de la memoria y su consecuencia, el olvido.

<sup>14</sup> Ya ha sido notado por la crítica que el problema de la amnesia es un tema recurrente del cine español contemporáneo. *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar es el ejemplo más representativo de esta tendencia, a la que se suman Almodóvar, Menem o Díaz Yanes (ver Colmeiro, 177-8). Ray Loriga trata el problema de la memoria en su novela *Tokio ya no nos quiere* (1999), y así lo demuestra José F. Colmeiro, quien nos recuerda que «la notable persistencia del síndrome de la amnesia como enfermedad de carácter crónico en el campo cultural español contemporáneo ha sido observada por comentaristas políticos, historiadores y críticos culturales» (177). La mayoría de expertos atribuye a esta amnesia un carácter colectivo y una causa concreta, el modo de gestionarse el traumático pasado de la dictadura franquista en la transición política hacia la democracia española (177).

tra la pérdida de la identidad que conlleva el olvido. El antídoto más evidente son las canciones, cuya importancia se repite una y otra vez, pero este *pharmakon*, como el de Platón, contiene en sí su veneno y su propia enfermedad simultáneamente. Las drogas que consume el narrador constantemente le hacen estar en un estado que favorece el olvido, pero el protagonista espera que sus canciones «no (le) dejen tirado, ...todo lo que no me han dado mis padres» (63). Las canciones tienen que ser compuestas desde el espacio del cuarto, y allí se generan, subrayando de nuevo la conexión entre yo, creatividad y memoria (ver 63): «Espero poder andar por encima de mis canciones más tranquilo de lo que andaba por encima de los pasos de los demás» (63). Las canciones construyen un camino propio diferente del pasillo con minas bajo la moqueta que la sociedad tiene preparado para él, tan pronto como salga de su cuarto (ver 63). Las canciones también sirven para guardar el recuerdo de las víctimas del mundo exterior, el mundo de la amnesia donde el sufrimiento ya no tiene sentido ni se recuerda, donde ya no hay héroes: «Estos no son los días de los mártires, son los días de las víctimas» (55). Pero las canciones del protagonista incluirán a estas víctimas que «de alguna manera estarán en mis canciones» (55).

La novela de Loriga está llena de imágenes de fallos de la memoria, de carreras que no llegan a ninguna meta, de pruebas de resistencia (57). La niña que «escribía cartas larguísimas y después se olvidaba de poner el nombre del destinatario en el sobre» (167), «el chico que metió la cabeza en el váter y tiró de la cadena» (58), la «historia de un elefante al que todos los cazadores disparaban» (69), la oreja del hermano del protagonista que nunca fue encontrada (16), el chico alérgico a todo que murió de felicidad por una placentera invasión de alergómenos (51)... De hecho, puestas así, estas imágenes parecen una lista de canciones, y así están compuestas, por medio de repeticiones y estribillos:

Cuando tenía catorce años todavía rezaba y le pedía a Dios una chica bonita... Bebíamos cerveza y le pedíamos a Dios una chica bonita... Sabíamos muchas oraciones pero ... sólo nos acordábamos de Dios para pedirle una chica bonita. A los dieciocho entré a trabajar en una tienda... Dios sabe que nunca me quejé y que todo lo que quería era una chica bonita... No era divertido, pero yo no pedía nada. No pedía nada más que una chica bonita... Nunca he pedido nada. Nada que no sea una chica bonita (32-3).

Aunque *Héroes* enfrenta al lector con una estructura caótica —o precisamente por eso— el estribillo permanece por encima de toda lógica, y su antídoto funciona más allá de las preguntas que aparecen en el vacío, más allá de los fragmentos que no sabemos ni de quién vienen ni hacia quién van dirigidos. No importa, porque la memoria en *Héroes* apela no al pensamiento, sino a ese recóndito lugar de nuestra memoria donde se almacenan la música y las canciones.

Un espejo es un eco, un reflejo imperfecto. Y nuevamente la estructura nos responde con reflejos que nos hablan de la memoria a través de repeticiones<sup>15</sup>. Sin embargo, el reflejo no es quizá una verdadera reproducción de la memoria individual: «Todas las canciones que cantas en voz alta se quedan solas en el aire, como el reflejo está más solo que tú mismo, porque no sabe quién coño lo ha puesto ahí, ni qué es lo que se espera de él» (151). Las canciones, aunque son memoria y preservan la memoria, no siempre consiguen repetir la individualidad, y parece que la memoria individual no encuentra un verdadero aliado en *Héroes* —nótese el plural del título. ¿Qué tipo de *ars memorandi* es entonces la novela, qué tipo de memoria nos ayuda a reproducir con sus estribillos, con sus ecos, con sus repeticiones? Para Heidegger, la repetición conforma el destino (Ricoeur, 182), y la estructura narrativa de *Héroes* convierte precisamente en héroe a su protagonista repitiendo de forma inexacta —como un eco distorsionado por mil montañas— sus palabras, recuperando su yo individual integrándolo en la memoria colectiva<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> El final de la novela regresa al principio y cada fragmento parece una respuesta final a los sueños del principio. El penúltimo fragmento responde al pasaje inicial que comenzaba con el «Se acordó de la foto de Iggy Pop y David Bowie en Moscú. Trató de encontrarlos pero no dio con ellos» con un definitivo cambio: «Por fin encontré a Bowie» (179). De la misma manera, la historia de la oreja perdida de la tercera secuencia de la novela (16) reaparece en uno de los fragmentos finales (174-5), recontada con numerosos detalles, pero sin haberse encontrado. La fiesta del segundo fragmento de la novela parece reconstruirse en la fiesta del final (176-7). Y las referencias a los recuerdos de niño del cuarto fragmento (17-8) se ponen en forma de canción en la antepenúltima secuencia, la «Canción para el chico que se empeñaba en conseguirlo a pesar de que las apuestas estaban 9 contra 1» (178), donde desde el final se anuncia la profecía que el niño debía haber tenido en cuenta antes de empezar a andar: «Las carreteras serán muros, las baldosas colmillos, los puentes agujeros, y los agujeros, agujeros» (178). Aunque la novela no favorece una reflexión absoluta de los elementos, lo especular está presente de algún modo, si bien la circularidad se rompe con el «por fin encontré a Bowie» (179) y con el fragmento final (180) ligeramente esperanzador.

<sup>16</sup> En este sentido, Ricoeur explica que «By reading the end into the beginning and the beginning into the end, we learn to read time backward, as the recapitulation of the

Al final de *Héroes*, el protagonista —o los protagonistas, o los narradores— no sólo revisita los fragmentos del comienzo, sino que, repitiéndolos de modo distorsionado, le otorga a su destino, a su heroicidad borrada por el caos narrativo que acelera metafóricamente los procesos de la memoria, una cualidad mítica y plural, un sentido de intrahistoria. Y es que, insisto, el título de la novela no es *Héroe* sino *Héroes*, y mediante la repetición que ofrece en su configuración del texto y la alusión a la canción de Bowie que nos pertenece a todos, no sólo al protagonista, recupera un sentido de destino común, colectivo. Dándonos a todos un destino, nos convierte en héroes conscientes de sus limitaciones —como el rey y la reina de la canción de Bowie—, en elefantes que resisten las flechas del olvido, en portadores de una memoria en peligro de extinción. Las canciones permanecen, lo demás se olvida en una amalgama de tiempo siempre igual, imposible de recordar quizá por haber sido siempre traumático.

En conclusión, *Héroes* es una novela construida a partir de la inspiración y la búsqueda del simulacro que provoca el consumo de drogas combinado con la música. Como hemos visto, las canciones y la literatura son percibidas como entidades similares a las drogas por facilitar el escapismo total que anhela el protagonista, y a su vez, la adicción a las drogas y a la música se convierte en el primer motor generador de la escritura. Los peligros y los encantos de habitar en el mundo alucinógeno de las canciones de rock quedan subrayados por el lenguaje ambiguo con el que se denotan estas realidades y por la presencia constante de alusiones a los sueños. La música, especialmente las canciones de David Bowie que enmarcan y presiden la novela —como «Heroes», «Space Oddity» y hasta «Ziggy Stardust»— sirven para confirmar nuevamente los riesgos y la atracción de «estar colgado», sea en el mundo del rock, sea en el de las drogas, sea en el de los sueños. Pero la droga, la literatura y la música rock son todas manifestaciones del *pharmakon* platónico: ayudan al yo a escribir y a crear y al mismo tiempo le hacen olvidar, convierten al narrador adicto en amnésico. Sin embargo, la novela ejerce un gesto esperanzador al romper el círculo del sueño y al ofrecernos su propio antídoto: las canciones —y *Héroes* es una novela hecha de canciones. Como nos recuerda su anónimo protagonista, en el espacio del rock and roll «nadie puede hacerte daño» (48), y David Bowie es

---

initial conditions of a course of action in its terminal consequences. In this way, the plot does not merely establish human action «in» time, it also establishes it in memory» (183).

un ángel protector y «lleva mucho tiempo cuidando de todos los ángeles y puede cuidar de nosotros si aprendemos a confiar en las canciones» (37)<sup>17</sup>.

## OBRAS CITADAS

- Colmeiro, José F. «La nostalgia del futuro: amnesia global y hábitos de consumo en *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga». Ángeles Encinar y Kathleen Glenn (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos* (1984-2004). Madrid: Biblioteca Nueva, 2004. 177-88.
- Derrida, Jacques. «La pharmacie de Platon». *La Dissemination*. Paris: Seuil, 1972. 69-197.
- Estrada, Isabel. «Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: *Matando dinosaurios con tirachinas* de Pedro Maestre». *Ciberletras* 6.1 (2002): s.p.
- Everly, Kathryn. «Beauty and Death as Simulacra in Ray Loriga's *Caídos del cielo* and *El hombre que inventó Manhattan*». Alain-Philippe Duran and Naomi Mandel (eds.), *Novels of the Contemporary Extreme*. London: Continuum, 2006. 143-53.
- Henseler, Christine. «Rocking around Ray Loriga's *Héroes*: Video-Clip Literature and the Televisual Subject». *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Christine Henseler and Randolph D. Pope (eds.), Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 184-99.
- Henseler, Christine and Randolph Pope. «Introduction. Generation X and Rock: The Sounds of a New Tradition». *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Christine Henseler and Randolph D. Pope (eds.), Nashville: Vanderbilt UP, 2007. xi-xxiii.
- (eds.). *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 2007.
- Israel, Michael. «The rhetoric of drugs: An interview». *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 5.1 (1993): s.p.
- Loriga, Ray. *Héroes*. Barcelona: Mondadori, 2003.
- Navajas, Gonzalo. «A Distopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X». *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Christine Henseler and Randolph D. Pope (eds.), Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 3-14.
- Ricoeur, Paul. «Narrative Time». *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 169-90.
- Roth, Marty. «Anacreon and drink poetry; or the art of feeling very, very good». *Texas Studies in Literature and Language* 42.3 (2000): 314-32.
- Scarlett, Elizabeth. «Not Your Father's Rock and Roll: Listening to Transitional / Eighties Writers and Generation X». *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Christine Henseler and Randolph D. Pope (eds.), Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 97-109.
- Steenmeijer, Maarten. «Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco Spain». *Popular Music* 24.2 (2005): 245-56.
- Weinstone, Ann. «Welcome to the Pharmacy: Addiction, Transcendence, and Virtual Reality». *Diacritics* 27.3 (1997): 77-89.
- White, Jonathan. «The 'Slow but Sure Poyson': The Representation of Gin and Its Drinkers, 1736-1751». *Journal of British Studies* 42.1 (2003): 35-64.

<sup>17</sup> Steenmeijer afirma que «it is interesting to read *Héroes* as a dialogue with the life and work of David Bowie». Para un análisis de las canciones «Heroes» y «Ziggy Stardust» en relación con *Héroes*, véase Steenmeijer 251-53.

BLANK PAGE